

Sa 13 + So 14 04 20 Uhr

Uraufführung am 11. November 1889
durch das Orchester des Weimarer
Hoftheaters unter der Leitung des
Komponisten.

Richard Strauss (1864–1949)

›Don Juan‹

Tondichtung nach Nikolaus Lenau für großes Orchester op. 20 (1888)

Allegro molto con brio – Tranquillo – A tempo, vivo –
A tempo, giocoso – Molto tranquillo – A tempo primo – Animato –
Poco a poco più lento

Uraufführung am 14. Januar 1932
in Paris durch das Orchestre Lamoureux
unter der Leitung des Komponisten;
Solistin: Marguerite Long.

Maurice Ravel (1875–1937)

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur (1929–31)

- I. Allegramente
- II. Adagio assai
- III. Presto

Pause

Uraufführung am 21. August 2004 im
Rahmen des Lucerne Festivals durch das
Cleveland Orchestra unter der Leitung
von Franz Welsch-Möst.

Sir Harrison Birtwistle (*1934)

›Night's Black Bird‹ (2004)

Uraufführung der Originalfassung
am 31. März 1913 im Großen Musik-
vereinsaal in Wien unter der Leitung
von Arnold Schönberg.

Anton Webern (1883–1945)

Sechs Stücke für Orchester op. 6 (1909|1928)

- I. Langsam
- II. Bewegt – Rasch
- III. Mäßig
- IV. Sehr mäßig
- V. Sehr langsam
- VI. Langsam

Uraufführung dieser Zusammenstellung
am 26. Februar 1863 im Rahmen der
Philharmonischen Konzerte in Peters-
burg unter der Leitung des Komponisten.

Richard Wagner (1813–1883)

Vorspiel und ›Isoldes Liebestod‹
aus der Oper ›Tristan und Isolde‹ (1857–59)

Langsam und schmachkend – Sehr mäßig beginnend – Etwas bewegter

ROBIN TICCIATI

Mitsuko Uchida Klavier

Dauer der Werke

Strauss ca. 18 min | Ravel ca. 25 min | Birtwistle ca. 12 min | Webern ca. 15 min | Wagner ca. 20 min

TAG- UND NACHTSTÜCKE

Stark beginnt der Abend. Der energische Aufschwung von ganz unten bis in die höchsten Höhen stürzt kurz ab, um Atem zu holen und zu neuen Taten anzusetzen. Selbstgewiss tritt Richard Strauss' Tondichtung ›Don Juan‹ auf. Im Wechselspiel von heroischer Gebärde und musikalischer Verführungskunst erhält der Liebesapostel in der Mitte des Werks eines der bekanntesten Themen aus der (nach-)romantischen Musik. Doch was hochgemut begann, endet letal: »... kalt und dunkel ward es auf dem Herd«, meint Don Juan, ausgebrannt. – Ein Glanzstück sprühender Virtuosität in Arabesken, Figuren und scharf konturierten Themen bietet Ravels Klavierkonzert in G. Um Wirkung zu entfalten, braucht der Meister der orchestralen Farben nicht mehr die Riesenbesetzung von früher; er beschränkt sich im Aufwand – Schlagwerk ausgenommen – auf klassisches Maß. Zwischen zwei rhythmisch angefeuerten schnellen Sätzen verlangt er von der Solistin die Suggestion gesanglicher Qualitäten in einem Adagio, das wie ein Nachsinnen über die Welt von Chopins ›Nocturnes‹ klingt. Taghelles Blendwerk und nächtlicher Rückzug wirken ineinander, doch ganz anders als bei Strauss.

Als Lars von Trier 2011 seinen Weltuntergangsfilm ›Melancholia‹ produzierte, hinterlegte er die Anfangssequenz mit Richard Wagners Vorspiel zu ›Tristan und Isolde‹. Für Entstehung und Gestalt von Sir Harrison Birtwistles ›Night's Black Bird‹ spielte Albrecht Dürers Kupferstich ›Melencolia I‹ eine wichtige Rolle. Anton Webern komponierte seine Sechs Orchesterstücke in Erinnerung an den Tod seiner Mutter. Melancholie ist das Thema des zweiten Konzerts, jene Gemütsverfassung, die bald als Zustand, bald als Krankheit betrachtet wurde. Meist bringt man sie mit dem Dunkel in Verbindung. Doch wie das Auge, an die Nacht gewöhnt, nach und nach Konturen, Schattierungen, Farbtönungen entdeckt, so vernimmt das Ohr, an die Stille gewöhnt, allmählich Laute, Klänge und Crescendi, die sich im Innern der Fantasie ins Unermessliche steigern können. Dann erscheint, abgeschottet, ein anderes Leben, dann wächst, folgt man den Dichtern der britischen ›School of Night‹ aus dem späten 16. Jahrhundert, die zarte Blume Schönheit, auf der die Träne wie der Tautropfen eines neuen Morgens erscheint.

VERSTECKTE LEBENSFREUDE

von Habakuk Traber



Richard Strauss
»Don Juan«

Besetzung

3 Flöten (3. auch Piccolo),
2 Oboen, Englischhorn,
2 Klarinetten, 2 Fagotte,
Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten,
3 Posaunen, Tuba, Pauken,
Schlagwerk (Triangel, Becken,
Glocken), Harfe, Streicher

In jedem Kunstwerk über Don Juan schwingen Wunschbilder des Urhebers mit. Für Nikolaus Lenau, den Dichter aus Siebenbürgen, der Bildung in Wien, Heimat im schwäbischen Dichterkreis suchte, war der Liebesheld sein Nicht-Ich, Männerfantasie in Kraftversen. In Don Juan lebe, so Lenau, »die Sehnsucht, ein Weib zu finden, welches ihm das inkarnierte Weibtum ist und ihm alle Weiber dieser Erde, die er doch nicht als Individuen besitzen kann, in der einen genießen macht. Weil er dies taumelnd von der einen zur andern nicht findet, so ergreift ihn endlich der Ekel, und der ist der Teufel, der ihn holt.« Doch selbst dem Tod führt der Selbstherrliche noch den Degen. Er stirbt im Duell nicht aus Unterlegenheit, im Gegenteil, er demütigt den Gegner durch Schonung und kapriziöse Verletzungen. »Mein Todfeind ist in meine Hand gegeben, doch das auch langweilt, wie das ganze Leben.« Don Juan wirft den Degen weg und lässt sich erstechen.

Strauss orientierte sich an Lenaus Lesedrama, als er, 24-jährig, sein Opus 20 komponierte. Die prägnante Charakteristik, die der Poet Personen und Situationen verlieh, animierten den Komponisten dazu, die

Dichtung in Musik zu verwandeln; in solchen Transformationen war er Meister. Aus Lenaus dramatischem Gedicht präparierte er die wichtigsten Charaktere und Situationen heraus, leuchtete auch einmal in die Hintergründe, die der Dichter nur andeutete. Für alle bedeutsamen Stationen des Dramas finden sich Entsprechungen in seiner Partitur. Das klangliche Ebenbild des selbstherrlichen Helden, der die Fülle des Lebens und der Liebe will und die Philistermoral seines Bruders verhöhnt, hört man im auffahrenden, energischen Anfang des Werkes, aus dem sich ein prägnanter Hauptgedanke herauschält. Formal entspricht er dem ersten Thema eines Symphoniesatzes. Unverkennbar in Atmosphäre, Symbolik und Details ihres Verlaufs sind die Liebesszenen. Im Kontrastgedanken zum Don-Juan-Thema werden sie vorbereitet, im Komplex, der für das Seitenthema in der symphonischen Form steht, wird die erste von ihnen ausgeführt; Solo-Violine, Harfe und Klarinetten geben ihr Bewegung und Farbe. In der Begleitung zitiert Strauss aus dem zweiten Akt von Wagners »Tristan und Isolde« das »O sink hernieder, Nacht der Liebe«. Im Mittelteil, der Durchführung, erscheint die intensivste der erotischen Musiken; sie entwickelt sich aus dem Gegensatz der tiefen Streicher und der Flöten, findet in einer weiten, ruhigen Oboenmelodie ihren erfüllten Ausdruck. In diesem Abschnitt gehen Lenaus literarische und Strauss' musikalische Form ineinander über. Strauss verwirklichte als Komponist, worüber 15 Jahre zuvor sein späterer Lieblingsphilosoph Friedrich Nietzsche nachgedacht hatte: die »Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik«. »Don Juan« endet tragisch, bei Lenau, bei Strauss.

Der Weg dorthin führt über den Maskenball, der zu jeder romantischen Erzählung dieser Art gehört. Das Spiel mit Verstellung und Selbstoffenbarung wird von Shakespeare bis Edgar Allan Poe als Schicksalsstunde ausgekostet, die herrlich oder fatal enden kann. Bei Lenau|Strauss folgt der Faschingsszene der Bruch, der Sprung auf die kalte, finstere Rückseite des sinnlichen Lebens. Der Komponist fügt zwei Arten des symphonischen Scherzos aneinander: Dem stilisierten Tanz (für den Maskenball) antwortet die finstere Groteske. Don Juan und sein Diener gehen über den Friedhof, verhöhnen die Statue des Komturs, den der Liebesapostel erschlagen hatte, und laden ihn zum Gelage. Der Tote kommt nicht (anders als in Mozarts Oper), dafür aber sein Sohn mit einem Gefolge von Frauen und Kindern, Geliebten und Gezeugten Don Juans. Nicht alle grollen ihm. Pedro gibt dem Erotomanen schließlich jenen Tod, den er aus Überdruß wollte und handelt also selbst darin noch als Werkzeug Don Juans.

Zwei Besonderheiten zeichnen Strauss' Opus 20 aus. Mitten in der Durchführung, nach den Schmachtern und Seufzern der großen Liebesszene, erscheint eine kräftige, weit gespannte Hornmelodie, die bekannteste Stelle aus dem ganzen Werk. Sie fasst Elemente aus den beiden großen

Den Zauberkreis, den unermesslich weiten,
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten
Möcht ich durchziehn im Sturme des Genusses,
Am Mund der letzten sterben eines Kusses.
Freund, durch alle Räume möcht ich fliegen,
Wo eine Schönheit blüht, hinknien vor jede
Und, wär's auch nur für Augenblicke, siegen.

Ich fliehe Überdruß und Lusterattung,
Erhalte frisch im Dienste mich des Schönen,
Die einzle kränkend, schwärm ich für die
Gattung.
Der Odem einer Frau, heut Frühlingsduft,
Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.

Ja, Leidenschaft ist immer nur die neue;
Sie lässt sich nicht von der zu jener bringen,
Sie kann nur sterben hier, dort neu entspringen,
Und kennt sie sich, so weiß sie nichts von Reue.
Wie jede Schönheit einzig in der Welt,
So ist es auch die Lieb, der sie gefällt.
Hinaus und fort nach immer neuen Siegen,
Solang der Jugend Feuerpulse fliegen!

Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben,
Er hat vertobt, und Stille ist geblieben.
Scheint ist alles Wünschen, alles Hoffen;
Vielleicht ein Blitz aus Höhn, die ich verachtet,
Hat tödlich meine Liebeskraft getroffen,
Und plötzlich ward die Welt mir wüst,
umnachtet;
Vielleicht auch nicht; – der Brennstoff ist
verzehrt
Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.
Nikolaus Lenau, »Don Juan«, 1844
Diese Auszüge stellte Strauss seiner Partitur
voran.

Mit Lenau versteht Strauss »Don Juan« als eine neuzeitliche Manifestation heidnisch-antiken Geistes, welche – im Vorschein Siegmund Freuds – die Sinnlichkeit nicht verzerzt und nicht verklärt, sondern als Movens des Lebens vermittelt. Dies freilich in einer künstlerischen Sprache, deren gesteigerter Bilderreichtum einerseits hemmungslos, geradezu »verruht«, andererseits noch entwaffnend froh und ironisch gestimmt scheint.

Mathias Hansen

Themenkomplexen zusammen. Hier befindet sich Don Juan im Zenit des Lebens, hier sind er und die Liebe eins: Er scheint wie neu geboren. Der Schluss des Werkes aber verebbt. Die Musik stirbt wie Lenau's Held, der letzte Streich, der ihn fällt, ist realistisch komponiert. Die Furie des Verschwindens verdrängt die Apotheose. Der Mann muss einsehen: Wer im Leben alles erreichte, dem bleibt als neue Erfahrung nur der Tod. Wem sich alles erfüllte, der steht vor dem Nichts. Doch jedes neue Leben fängt am Nullpunkt an.

Elan mit melancholischer Mitte: Ravels Klavierkonzert

Richard Strauss machte die Virtuosität zur Sache des ganzen Orchesters. Darin glich er seinem jüngeren französischen Kollegen Maurice Ravel. Im Œuvre beider Komponisten spielen Solokonzerte nur am Rande eine Rolle. Die zwei Werke der Gattung, die Ravel schrieb, entstanden nebeneinander in seiner letzten Schaffensphase. Das D-Dur-Konzert, mit links zu spielen, komponierte er für den Wiener Pianisten Paul Wittgenstein, der im Ersten Weltkrieg den rechten Arm verloren hatte. Das G-Dur-Konzert widmete er Marguerite Long, die sich um Aufführungen zeitgenössischer Werke verdient machte. Sie spielte die Premiere und ging danach mit dem Komponisten auf Erstaufführungstournee durch Europa. Ravel dirigierte sein Opus selbst, die ortsansässigen Kapellmeister leiteten den Rest des Programms.

Mit dem G-Dur-Konzert schuf er ein brillantes Werk, dessen Elan das ganze Orchester erfasst. Mit Ausnahme des Schlagwerks ist es klein besetzt; Mozart nannte der Komponist als Ideal. Dem Leitbild aus der Wiener Klassik huldigte er auf verschiedenen Ebenen der Komposition. Er griff populäre Tendenzen seiner Zeit auf und formte sie in seiner Weise um. Im ersten und letzten Satz ließ er sich vom Jazz inspirieren. Der war seit den 1910er-Jahren in Paris präsent, mit wachsender Resonanz. Ravel lernte die Musik aus dem afroamerikanischen Milieu 1928, ein Jahr bevor er mit der Komposition seiner Klavierkonzerte begann, gleich zweimal authentisch kennen: während einer ausgedehnten USA-Tournee und durch den Besuch George Gershwins in Paris. Auf jene Begegnung antwortete Gershwin mit dem ›American in Paris‹, Ravel mit seinen Klavierkonzerten. Das G-Dur-Werk ist jedoch kein Jazz-Konzert. Ravel übernahm bestimmte Elemente und Wahrzeichen: den federnden bis elektrisierenden Rhythmus, die antreibende Rolle der Blechbläser, die markanten, manchmal schrillen Soli der Klarinette, die Glissandi, die er in verschiedenen Instrumenten durch den Tonraum zog, die typischen »blue notes«, harmonische Trübungen, denen er koloristische Effekte abgewann. Die Form der Ecksätze entspricht in ihrer Klarheit dem Jazz, in ihren Konturen und Charakteren dagegen dem Leitbild Mozart. Der Kopfsatz mit seiner Themen- und Variantenvielfalt spielt mit dem Modell des klassischen Konzerts und dehnt das virtuose Prinzip auf das ganze Orchester aus. Das Finale, ein temperamentvoller,



Maurice Ravel auf dem Balkon seines Hauses in Montfort-l'Amaury, 1930

Maurice Ravel
Klavierkonzert G-Dur

Besetzung

Klavier solo

Piccoloflöte, Flöte, Oboe, Englischhorn, kleine Klarinette, Klarinette, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompete, Posaune, Pauken, Schlagwerk (Triangel, kleine Trommel, Becken, große Trommel, Tamtam, Holzblock, Frusta), Harfe, Streicher

bisweilen wilder Tanz mit motorischem Klavierpart, erinnert an Ravels Arbeiten für die Ballets Russes. Doch auch hier wirkt das klassische Vorbild: Mozart schloss Solokonzerte gern mit einem stilisierten Tanz oder einem Stück des beliebten ›Chasse‹-(Jagd-)Typus. Daran erinnert Ravel: Den zweiten Abschnitt charakterisieren Hörnersignale.

Für den langsamen Satz habe, so Ravel, Mozarts Klarinettenquintett Modell gestanden. Das kann sein, trifft jedoch eher indirekt zu. Im Charakter setzt sich das Mittelstück, das längste im Werk, vollkommen von den Ecksätzen ab; es bewegt sich in einer anderen Welt. Die Form entspricht im Groben dem ›Larghetto‹ aus Mozarts Quintett. Das breit ausgesungene Thema, mit dem das Soloinstrument allein den Satz eröffnet, kehrt nach einem Mittelteil im Horn wieder, das Klavier belebt dann den Klanghintergrund für die Melodie. An Mozart aber erinnert vor allem die Innigkeit des Stücks, die feine, lichte Melancholie, zu der man sagen möchte: »Verweile doch, du bist so schön!«

Melancholie kreativ: Birtwistles ›Night's Black Bird‹

Das Stück hätte in die Brahms-Perspektiven gepasst, die Robin Ticciati im Februar dirigierte, zu der Auskunft, die jener über die dunklen Untertöne seiner Zweiten Symphonie gab: »...dass ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin, dass schwarze Fittiche beständig über uns rauschen ...«. Hier ist er, der schwarze Vogel Nacht, den John Dowland um 1610 in der textierten Fassung seiner ›Lachrimae‹ (Tränen) beschwor, eines Stücks, das bei ihm und den Folgegenerationen Geschichte machen sollte bis in unsere Zeit, bis zu Benjamin Britten und Sir Harrison Birtwistle. Hier ist, urgewaltig, der dunkle Klang des Orchesters, den Brahms liebte; hier ist die ›Melencolia‹ aus Albrecht Dürers Kupferstich von 1514, der Birtwistle immer wieder beschäftigte, mindestens vom gleichnamigen Klarinettenstück von 1976 bis zum Werkpaar ›Shadows of the Night‹ (2001) und ›Night's Black Bird‹ (2004), von denen das jüngere wie eine erneute Reise durch das Labyrinth des ersten angelegt ist: kürzer, dichter, wissender wie das Erinnern im Vergleich zum Erleben. Hier ist sie auch, die Melancholie, die Thomas Bernhard als Arznei charakterisierte, und die für Günter Grass insgeheim mit der Utopie verschwistert ist: Fänden beide zusammen, dann stünde man vor dem Glück.

›Night's Black Bird‹ steigt aus dem Untergrund empor, beginnt dunkel, mit Trommelgrollen, das Harfen und tiefe Streicher erzeugen. Tiefe, hohle Bläserklänge treten dazu, die hohen Streicher suchen nach einem Melos. Das Ganze steigert sich zu einem Schrei, der in den Abgrund verhallt. Über ihm erhebt sich leise, langsam eine Melodie, Halbton hoch, Halbton zurück: der Anfang von John Dowlands Lachrimae-Lied »In darkness let me dwell« (In Dunkelheit lasst mich wohnen). Allmählich findet sie aus der Enge, gewinnt an Weite und Kraft – bis zum nächsten Zusammenbruch. Zum Ende des Stückes hin sammelt sie sich wieder,

Nun ist es da, dieses mythische Konzert, über das wir in den letzten Jahren so viel hörten, dass wir schon nicht mehr an sein Erscheinen glaubten. Es ist ein erfreuliches, bezauberndes Werk, würdig des Komponisten von ›Daphnis‹, von ›Scarbo‹ und der ›Valse nobles‹, ein Werk voller Musik und einer Musik, die wieder ganz und gar authentischer Ravel ist.

Florent Schmitt, 1932

Sir Harrison Birtwistle
›Night's Black Bird‹

Besetzung

3 Flöten (2. und 3. auch Piccolo), 3 Oboen, 3 Klarinetten (2. auch kleine Klarinette, 3. auch Bassklarinetten und Kontrabassklarinetten), 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 6 Hörner, 4 Trompeten (3. auch Basstrompete, 4. auch Piccolotrompete), 4 Posaunen, 2 Tuben, Schlagwerk (Xylophon, Vibraphon, Marimba, Röhrenglocken, Holzblöcke, Guiros, Klangstäbe, Schlitztrommel, Große Trommel, Hängendes Becken, Becken, Metallröhre [Stück eines Gerüststabs], Hi-Hat, großes Tamtam, großer Buckelgong), 2 Harfen, Streicher

Die Melancholie ist ein schöner Zustand. Ich verfall' ihr sehr leicht und sehr gern. [...] Dieser Zustand kann wochenlang anhalten. Und ich denke, vielleicht ist die Melancholie das ideale oder das einzig nützliche Mittel, das fortgesetzte Einnehmen der Melancholie in Tablettenform für mich ...

Thomas Bernhard, 1971



»Melencolia I«, Kupferstich (Ausschnitt)
von Albrecht Dürer, 1514



Sir Harrison Birtwistle

bewegter, ausgreifender, in Gang gesetzt durch stilisierte Vogelrufe. Dazwischen Schlagzeugwellen und -ausbrüche, Linien, die nebelhaft ineinander verfließen, sich verdichten oder auseinandergehen. Einwürfe der Piccoloflöten gellen wie Vogelschreie. Ihr Spektrum wird größer, sie entwickeln sich zur Antriebskraft orchestraler Steigerungen. Fragmente von Blechbläsermelodien antworten ihnen. Die Klangbilder nähern sich bisweilen dem, was man aus Vogelstimmenkompositionen Olivier Messiaens kennt. Mehrere Phasen lösen sich ab wie Schichtungen, wie Aspekte und Ansichten eines Geschehens oder Bildes. So ist in diesem Werk beides: die Bewegung, manchmal wie kreisend, wie es der Melancholie entspricht, aber auch die »Stehende Musik«, die Stefan Wolpe in den 1920er-Jahren, Messiaen zwei Jahrzehnte später anstrebte. Die widersprüchlichen Grundkräfte der Musik ähneln dem Gegenläufigen in Dürers Bild: Der lastende Charakter wird dort durch Requisiten der Geometrie als Sinnbild geistiger Tätigkeit gebrochen, durch Leiter, Zirkel, Kugel und Rhomboeder – und durch das saturnische Licht im Hintergrund.

Ästhetik und Trauma: Anton Weberns Orchesterstücke

Zu seinen Orchesterstücken op. 6 schrieb Anton Webern zwei Kommentare. Den ersten sandte er 1913 seinem Lehrer und Freund Arnold Schönberg, der am 31. März die Uraufführung des 1909 entstandenen Werkes dirigierte. Webern erinnerte daran, dass die Komposition der

eindringlichen Stücke mit einem einschneidenden Ereignis, dem Tod seiner Mutter, zusammenhing. »Das erste Stück will meine Stimmung ausdrücken, als ich noch in Wien war, bereits das Unglück ahnend, aber doch noch immer hoffend, die Mutter lebend anzutreffen. Es war ein schöner Tag, eine Minute lang glaubte ich ganz sicher, es sei nichts geschehen. Erst auf der Fahrt nach Kärnten, es war der nämliche Tag, am Nachmittag, erfuhr ich die Tatsache. Das dritte Stück ist der Eindruck des Duftes der Eriken, die ich an einer für mich sehr bedeutungsvollen Stelle im Walde pflückte und auf die Bahre legte. Das vierte Stück habe ich nachträglich »Marcia funebre« überschrieben. Noch heute verstehe ich nicht meine Empfindung, als ich hinter dem Sarge zum Friedhof ging. Ich weiß nur, dass ich den ganzen Weg hoch aufgerichtet ging, vielleicht um im weiten Umkreis alles Niedrige zurückzubannen. Der Abend nach dem Begräbnis war wunderbar. Ich ging mit meiner Frau nochmals hinunter am Friedhof. Ich hatte immer das Gefühl einer körperlichen Nähe meiner Mutter, ich sah sie freundlich lächeln, es war auf Augenblicke eine selige Empfindung.« Weberns Mutter starb 1906, die Orchesterstücke komponierte er drei Jahre danach, in der Traumabewältigung wohl eine einschlägige Frist. Es handelt sich um erinnernde Blicke auf Spuren, welche die Trauer in die Seele zog.

Zwanzig Jahre später notierte der Komponist einige Bemerkungen für ein Konzert, das im Juni 1933 in Dortmund stattfinden sollte, aber unter dem Druck der Nationalsozialisten abgesagt wurde. Er ging auch auf den Gefühlsgehalt der Stücke ein, schickte aber voraus: »[Sie] stellen Liedformen dar, meist dreiteilig. Ein thematischer Zusammenhang besteht nicht, auch nicht innerhalb der einzelnen Stücke. Diesen nicht zu geben, war sogar bewusst angestrebt: in dem Bemühen nach immerfort verändertem Ausdruck.« Keine vorgefasste Struktur, sondern drängendes Ausdrucksbedürfnis stieß die Komposition dieser Wegzeichen der musikalischen Moderne an. Webern fasste sie kurz, Intensität wollte er nicht durch breite Darlegung, sondern durch das konzentrierte Pathos des Augenblicks erreichen. Wiederholungen setzte er lediglich als exponierte Stilmittel ein, etwa am Ende des ersten Stücks, um die Idee des Verlöschens zu unterstreichen, oder im zweiten und vierten als Sinnbilder des Schreis und der Schläge, die ihn auslösen, oder als Reminiszenzen wie zum Abschluss des letzten Stücks.

Den orchestralen Farben kommt besondere Bedeutung zu. Sie grundieren den Charakter eines Satzes wie im Trauermarsch der Nummer IV, der mit Trommeln, Tamtam und tiefem Glockengeläut hinterlegt ist und auf Streicher verzichtet. Die Koloristik lässt Linien changieren, schafft Plastizität im Verhältnis von Vorder- und Hintergrund. Um alle Nuancen möglichst genau darzustellen, verlangte Webern ein Riesenorchester. Es tritt nie als Ganzes in Aktion, sondern in einem Spiel der Soli und kleinen Gruppen. 1928 überarbeitete er die Partitur und reduzierte die

Anton Webern
Sechs Orchesterstücke op. 6
Fassung von 1928

Besetzung

2 Flöten (2. auch Piccolo),
2 Oboen, 2 Klarinetten, Bass-
klarinette, 2 Fagotte (2. auch
Kontrafagott), 4 Hörner, 4 Trom-
peten, 4 Posaunen, Tuba, Pauken,
Schlagwerk (Glockenspiel, Becken,
Triangel, Kleine Trommel, Große
Trommel, Tamtam, Tiefes Glocken-
geläut), Celesta, Harfe, Streicher



Anton Webern, Fotografie von Georg
Fayer, 1927

Die Retuschen, die Webern 1928 vornahm, schwächen den Widerspruch zwischen der äußeren Dimension der Form und dem Volumen der Klanghülle einigermaßen ab. Der Apparat, den die zweite Fassung des Opus 6 beansprucht, ist im Vergleich zu dem der späteren Musik Weberns immer noch kolossal. Durch den beinahe vollständigen Verzicht auf Stimmverdopplungen und ornamentales Beiwerk hat sich die Plastizität des Klangbildes beträchtlich erhöht. Die Fülle tritt hinter den Valeurs zurück, das Pathos hinter der Kontur.

Friedrich Saathen

Besetzung. Die Stücke verlieren dadurch nicht an Klarheit und Differenzierung. Webern verfügte inzwischen über größere Souveränität im Umgang mit den instrumentalen Ressourcen eines Orchesters.

Das große Sehnen: Wagners ›Tristan‹

Es dauerte lang, bis Wagners ›Tristan‹ endlich auf die Bühne kam. Mehr als sechs Jahre liegen zwischen der ersten Aufführung der Ouvertüre 1859 und der Premiere der Oper im Juni 1865. In die Zwischenzeit fiel, zwecks Gelderwerbs und Reputationssteigerung, eine Russlandreise Wagners im Februar und März 1863 mit Konzerten in Petersburg und Moskau. Damals ließ er zum ersten Mal die Zusammenstellung von Vorspiel und Schlussteil der Oper, für den sich die Bezeichnung ›Isoldes Liebestod‹ durchsetzte, öffentlich aufführen. Wagner sprach lieber von »Verklärungsszene«, denn im gesungenen Text steht nirgends geschrieben, dass Isolde sterbe. Sie beugt sich über den Körper des tödlich Verwundeten, sieht, wie er das Auge öffnet, vernimmt seinen betörenden Gesang. Wer sagt, dass sie selbst bereits im Todes-Delirium schwebt? – Aber kommt es darauf noch an, wenn alles, was der Schöpfer des Himmels und der Erde als Welt kreierte, so total von Liebe durchströmt, durchflutet, besessen, verwandelt ist? Man mag über Wagners Dichtungen denken, was man will: Was er hier in Wort und Klang vor seinen Hörern und Sehern an kosmischen, erotisch-spirituellen Fantasien ausgießt, ist nicht mehr von dieser Welt. Wie soll solche Liebe gelebt werden – nicht nur in einer, sondern in allen Nächten, immer, ewig, wie in den trivialen Treueschwüren. Selbst der Tannhäuser hielt das nicht aus, und auch Don Juan nicht, obwohl er der Ermüdung durch Partnerinnenwechsel vorbeugte. Insofern befindet sich die Schluss-Szene von ›Tristan und Isolde‹ jenseits jeder Handlung, wie die Ouvertüre, die in ihr erst die Erfüllung findet.

Von ›Tristan‹ ging eine Kunstrevolution aus. Mit dem Vorspiel löste Wagner die Musik aus der tonalen Erdung und brachte sie zum Schweben, zur Bewegung nach dem inneren Trieb. Die Auflösung, auf welche die harmonischen Entwicklungen hinsteuern, wird immer weiter hinausgeschoben. Sie ist dort am fernsten, wo sie am nächsten erscheint. Wohin will dieses Vorspiel? »Mit seinen Schweige-Lücken und Stoppstellen ist es so elastisch gebaut, [...] dass sich in seinen Entwurf die ganze Geschichte [...] musikalisch gleichsam einfüllen lässt« (Nike Wagner). Den musikalischen Gang markieren zwar fest umrissene Motive; Wagner nannte sie Tristan-, Liebes- und Schicksalsmotiv. Doch ihre Metamorphosen sind hineingezogen in einen Prozess des steten Übergangs, der keinen Anfang kennen und kein Ende finden will. Erst in der kosmischen Allgegenwart der Liebe gelangt der unersättliche Sehnsuchtston der Ouvertüre ans Ziel. Das Suchen und Sehnen nimmt ein Ende, es wird in die Heimat jener Tonart entrückt, die häufig für das Ewig-Selige mit integriertem Schauer bemüht wurde.



Richard Wagner, Gemälde von Casar Willich, 1862

Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen. Das ist denn nun auch das Geheimnis meiner musikalischen Form, von der ich kühn behauptete, dass sie in solcher Übereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist.

Richard Wagner, 1859

Richard Wagner
Vorspiel und ›Isoldes Liebestod‹
aus ›Tristan und Isolde‹

Besetzung

3 Flöten (3. auch Piccolo),
2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten,
Bassklarinette, 3 Fagotten,
4 Hörner, 3 Trompeten,
3 Posaunen, Tuba, Pauken,
Harfe, Streicher

Die Künstler

ROBIN TICCIATI

Ist seit der letzten Saison Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO, von 2009 bis 2018 bekleidete er die gleiche Position beim Scottish Chamber Orchestra, mit dem er erfolgreiche Europa- und Asientourneen unternahm und mehrfach prämierte Aufnahmen mit romantischem und zeitgenössischem Repertoire vorlegte. Seit 2014 ist er Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. 1983 in London geboren, erhielt Ticciati zunächst eine Ausbildung als Geiger, Pianist und Schlagzeuger, ehe er sich mit 15 Jahren dem Dirigieren zuwandte. 2014 wurde er von der Royal Academy of Music in London zum ›Sir Colin Davis Fellow of Conducting‹ ernannt. Als Gastdirigent leitete er namhafte Orchester wie die Wiener Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Chamber Orchestra of Europe, das Budapest Festival und das London Symphony Orchestra sowie das Orchestre National de France. Mit dem DSO legte er kürzlich seine dritte CD-Einspielung vor.



MITSUKO UCHIDA

beschert dem DSO eine große Premiere: Zum ersten Mal tritt die hoch geehrte Künstlerin mit dem Orchester auf. Für ihre künstlerischen Leistungen, die von einer tief humanen Einstellung getragen sind, verlieh ihr die britische Königin 2009 den Titel einer »Dame«, 2012 erhielt sie die Goldmedaille der Royal Philharmonic Society, 2014 die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge; 2015 den ›Nobelpreis der Künste‹, den Praemium Imperiale. Von der Klassik bis zur (klassischen) Moderne spannt sich ihr Repertoire, mit den bedeutenden Orchestern und in den renommierten Konzertsälen ist sie weltweit zu erleben. Derzeit konzentriert sie sich in Recitals auf die Klaviersonaten von Franz Schubert sowie, u. a. mit dem Royal Concertgebouw, dem Chicago Symphony und dem Mahler Chamber Orchestra, auf Mozarts Klavierkonzerte.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie durch seine CD- und Rundfunkproduktionen einen international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit dem Jahr 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly und Vladimir Ashkenazy definierten als Chefdirigenten in den ersten Jahrzehnten die Maßstäbe. Kent Nagano wurde 2000 zum Künstlerischen Leiter berufen. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit progressiver Programmik Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Seit 2017 hat der Brite Robin Ticciati die Position als Chefdirigent des Orchesters inne. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.



Die Saison 2019|2020 ist da!

Antonín Dvořák und die »Neue Welt«

In seinen ersten beiden Spielzeiten als Chefdirigent hat Robin Ticciati die enorme Bandbreite seiner Programmgestaltung und das große Einverständnis, das zwischen ihm und dem Orchester gewachsen ist, eindrucksvoll bewiesen. Diesen Weg setzen das Orchester und sein Künstlerischer Leiter in der Spielzeit 2019|2020 fort. Ein Saisonschwerpunkt gilt dieses Mal Antonín Dvořák: mit der konzertanten Aufführung der Oper »Rusalka« und weiteren Programmen, in denen die Entwicklung des Komponisten vom Frühwerk bis zu den Symphonien acht und neun nachvollzogen wird. Dvořáks in New York uraufgeführte Neunte mit dem Beinamen »Aus der Neuen Welt« verweist auf den »Horizont Amerika«, ein weiteres Thema der neuen DSO-Saison. Dabei wird Musik amerikanischer Komponisten aufgeführt, die von Aaron Coplands kunstvoller Anverwandlung folkloristischer Traditionen über Elliott Carters Avantgardismus bis zum symphonischen Jazz Duke Ellingtons reicht. In Amerika entstandene Werke der europäischen Exilanten Béla Bartók, Bohuslav Martinů und Kurt Weill ergänzen das Spektrum.



Mozart, Bruckner, Berlioz und Zeitgenössisches

In seinen Programmen folgt Ticciati aber auch Linien, die sich durch mehrere Spielzeiten ziehen. Die drei letzten Symphonien Mozarts erklingen, wie Händels »Messiah« im vergangenen Dezember, auf Darmseiten. In der Reihe seiner Bruckner-Aufführungen wendet sich Ticciati der monumentalen Achten Symphonie zu und dirigiert mit der dramatischen Legende »La damnation de Faust« von Hector Berlioz das Werk eines weiteren Lieblingskomponisten. Zudem werden Ticciati, Studierende der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« und die Ferenc-Fricsay-Akademisten Benjamin Britten's Kammeroper »The Rape of Lucretia« zur Aufführung bringen. Zeitgenössische Musik von Helen Grime (Auftragswerk), Andrew Norman, Ondřej Adámek sowie Brett Dean bilden eine weitere wichtige Pro-

grammlinie. Schließlich laden das Orchester und sein Chefdirigent gemeinsam mit dem Rundfunkchor Berlin zum sechsten »Symphonic Mob« mit hunderten Laienmusikern und -sängern ein.

Panorama Beethoven

Am 17. Dezember 2020 wird sich der Geburtstag Ludwig van Beethovens zum 250. Mal jähren. Beim DSO tritt er in der Vorjubiläums-Spielzeit vor allem als Themengeber auf: in Bearbeitungen von Max Reger und Erwin Schulhoff, in Werken von Jörg Widmann und Johannes Maria Staud. Beethoven selbst kommt mit einigen eigenen Werken und seinem erschütternden »Heiligenstädter Testament« zu Wort, auf das Rodion Shchedrins gleichnamige Komposition und Brett Deans »Testament« reagierten.

Konzerte mit Gastdirigenten

Die drei ehemaligen Chefdirigenten Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano und Tugan Sokhiev empfängt das DSO ebenso wie zahlreiche vertraute Gäste, darunter Andrew Manze, Manfred Honeck, Cornelius Meister, Sakari Oramo und Leonidas Kavakos. Sir Roger Norrington setzt seinen Martinů-Zyklus mit den Symphonien drei und vier fort, John Wilson dirigiert Erich Wolfgang Korngold. Andrea Marcon debütiert mit einem Streifzug vom französischen Barock bis zu Franz Schubert beim DSO. Die Silvester- und Neujahrskonzerte mit den Artisten des Circus Roncalli im Tempodrom leitet in diesem Jahr Cristian Măcelaru.

Instrumental- und Vokalsolisten, Chöre

Wie in jeder Spielzeit darf sich das DSO-Publikum wieder auf einige der renommiertesten Instrumentalsolisten und -solistinnen der Welt freuen: Auf Vilde Frang, Christian Tetzlaff und Carolin Widmann (Geige), Antoine Tamestit und Tabea Zimmermann (Bratsche), Nicolas Altstaedt und Truls Mørk (Cello), Piotr Anderszewski, Martin Helmchen, Jan Lisiecki und Anna Vinnitskaya (Klavier), um nur einige wenige zu nennen. In den zahlreichen Vokalwerken der Saison sind u.a. die Sängerinnen Sally Matthews, Regula Mühlemann und Marie-Claude Chappuis sowie die Sänger Pavol Breslik, Allan Clayton und Alexander Vinogradov zu erleben. Die 25-jährige Zusammenarbeit mit dem Rundfunkchor Berlin wird mit fünf Projekten fortgesetzt,



weitere Vokalpartner sind der RIAS Kammerchor Berlin sowie, in Berlioz' »La damnation de Faust«, der Staats- und Domchor Berlin.

10 Jahre »Notturmo«, 60 Jahre »Debüt« und weitere Konzertreihen

Zwei Reihen des DSO feiern in dieser Spielzeit einen runden Geburtstag: »Notturmo« wird 10, das »Debüt im Deutschlandfunk Kultur« 60 Jahre alt. Die beliebte nächtliche Kammermusikreihe begeht ihr Jubiläum mit einem Konzert zum Saisonauftakt unter der Leitung von Robin Ticciati und empfängt mit weiteren Auftritten an neuen Orten. Im großen Jubiläumskonzert der Debüt-Reihe, die seit 1959 unter verschiedenen Namen firmierte, musizieren am 28. Oktober zahlreiche ehemalige Debütantinnen und Debütanten. Drei Ausgaben der beliebten Casual-Concert-Reihe, Auftakt und Abschluss des Festivals für neue Musik »Ultraschall Berlin« im Großen Sendesaal des rbb und sechs rbbKultur-Kinderkonzerte runden das Spielzeit-Angebot ab.

Broschüre und Abonnements

Sämtliche Informationen erhalten Sie in unserer druckfrischen Broschüre, die heute Abend ausliegt und die wir Ihnen gerne kostenfrei zusenden (siehe Rückseite dieses Programmhefts). Darin finden Sie auch unsere Abonnement-Angebote, die Sie ab sofort online unter dso-berlin.de/abo bequem einsehen und buchen können. Der freie Kartenverkauf beginnt dann am 16. Juli.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter

Robin Ticciati

Ehemalige Chefdirigenten

Ferenc Fricsay †

Lorin Maazel †

Riccardo Chailly

Vladimir

Ashkenazy

Kent Nagano

Ingo Metzmacher

Tugan Sokhiev

Ehrendirigenten

Günter Wand †

Kent Nagano

1. Violinen

Wei Lu

1. Konzertmeister

N. N.

1. Konzertmeister

Byol Kang

Konzertmeisterin

Hande Küden

stellv. Konzertmeisterin

Olga Polonsky

Isabel Grünkorn

Ioana-Silvia Musat

Mika Bamba

Dagmar Schwalke

Ilja Sekler

Pauliina Quandt-

Marttila

Nari Hong

Nikolaus Kneser

Michael Mücke

Elsa Brown

Ksenija Zečević

Lauriane Vernhes

2. Violinen

Andreas Schumann

Stimmführer

Eva-Christina

Schönweiß

Stimmführerin

Johannes Watzel

stellv. Stimmführer

Clemens Linder

Matthias Roither

Stephan Obermann

Eero Lagerstam

Tarla Grau

Jan van Schaik

Uta Fiedler-Reetz

Bertram Hartling

Kamila Glass

Marija Mücke

Elena Rindler

Bratschen

Igor Budinstein

1. Solo

Annemarie

Moorcroft

1. Solo

N. N.

stellv. Solo

Verena Wehling

Leo Klepper

Andreas Reincke

Lorna Marie Hartling

Henry Pieper

Birgit Mulch-Gahl

Anna Bortolin

Eve Wickert

Thaïs Coelho

Viktor Bätki

Violoncelli

Mischa Meyer

1. Solo

Valentin Radutiu

1. Solo

Dávid Adorján

Solo

Adele Bitter

Matthias Donderer

Thomas Rößeler

Catherine Blaise

Claudia Benker-

Schreiber

Leslie Riva-Ruppert

Sara Minemoto

Kontrabässe

Peter Pühn

Solo

Ander Perrino

Cabello

Solo

Christine Felsch

stellv. Solo

Gregor Schaetz

Matthias Hendel

Ulrich Schneider

Rolf Jansen

Flöten

Kornelia

Brandkamp

Solo

Gergely Bodoky

Solo

Upama Muckensturm

stellv. Solo

Frauke Leopold

Frauke Ross

Piccolo

Oboen

Thomas Hecker

Solo

Viola Wilmsen

Solo

Martin Kögel

stellv. Solo

Isabel Maertens

Max Werner

Englischhorn

Klarinetten

Stephan Mörth

Solo

Thomas Holzmann

Solo

Richard

Obermayer

stellv. Solo

Bernhard Nusser

N. N.

Bassklarinetten

Fagotte

Karoline Zurl

Solo

Jörg Petersen

Solo

Douglas Bull

stellv. Solo

Hendrik Schütt

Markus Kneisel

Kontrafagott

Hörner

Barnabas Kubina

Solo

N. N.

Solo

Ozan Çakar

stellv. Solo

Georg Pohle

Joseph Miron

Antonio Adriani

N. N.

Trompeten

Joachim Pliquet

Solo

Falk Maertens

Solo

Heinz

Radzischewski

stellv. Solo

Raphael Mentzen

Matthias Kühnle

Posaunen

András Fejér

Solo

Andreas Klein

Solo

Susann Ziegler

Rainer Vogt

Tomer Maschkowski

Bassposaune

Tuba

Johannes Lipp

Harfe

Elsie Bedleem

Solo

Pauken

Erich Trog

Solo

Jens Hilse

Solo

Schlagzeug

Roman Lepper

1. Schlagzeuger

Henrik Magnus

Schmidt

stellv. 1. Schlagzeuger

Thomas Lutz

QIU



DER PERFEKTE EIN- ODER AUSKLANG
IST 3 MINUTEN VON DER PHILHARMONIE ENTFERNT.

QIU RESTAURANT & BAR IM THE MANDALA HOTEL AM POTSDAMER PLATZ
POTSDAMER STRASSE 3 | BERLIN | 030 / 590 05 12 30
WWW.QIU.DE